

Con "La otra mujer" —la cinta marcada con el número dieciocho en su ficha como director— Woody Allen vuelve a inquietar, en estos días, al público argentino. No menos cuestionadoras e irreverentes que su obra, las salidas verbales del monstruo petiso de Manhattan diagraman una teoría de la creación (que él no acorrala en la cámara, y dilata en la actuación, en la escritura de guiones, de cuentos y de obras de teatro) y de la vida. Este suplemento selecciona algunas de sus definiciones más audaces, rastrea algunos momentos de su carrera y hasta incluye las opiniones de un director argentino, Adolfo Aristarain, que no comulga con el humor de Woody Allen.

Aunque es difícil resistirse a la fuerza centrípeta de quien pudo, alguna vez, narrar de pasada: "Yo fui muy mal estudiante en la Universidad de Nueva York. Me echaron a patadas el primer año por copiar el examen de Metafísica. Miré dentro del alma del chico que se sentaba delante de mí".

CULTURAS
Suplemento de **Página/12**



Woody Allen como Isaac Davis habla de su vida a un grabador, en "Manhattan" (1979).

EDIPO EN NUEVA YORK

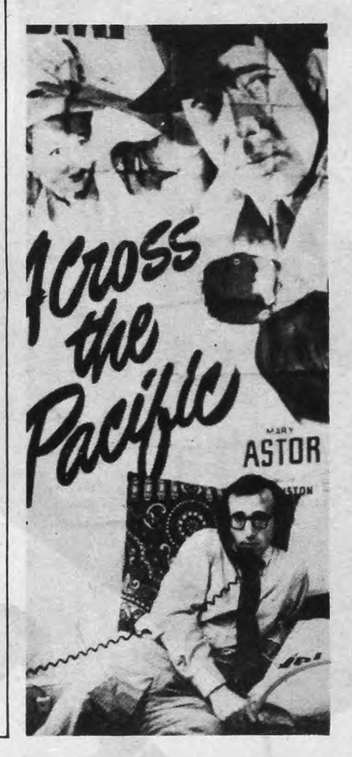
Woody Allen es Sheldon Millstein, alias Mills, y se presenta en sociedad desde uno de sus lugares predilectos: el diván psicoanalítico. Abogado judío de un prestigioso bufete neoyorquino, está a punto de casarse con Lisa (Mia Farrow), y su deseo más íntimo es que su madre, tan judía como él, y protagonizada por Mae Questel, desaparezca. Literalmente.

Así comienza *El complot de Edipo*, el sketch que Woody hizo para el tríptico *New York Stories*, recientemente presentado en Cannes. Los otros dos episodios corren por cuenta de Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, ambos también neoyorquinos fanáticos, quienes respectivamente hicieron *Life Lessons* y *Life Without Zoe*. Pero *El complot de Edipo* se roba el entusiasmo de la gente por su historia desopilante en la que se mezclan el psicoanálisis con la magia y las artes ocultas, con el cielo de Manhattan como telón de fondo.

Mills se casará con Lisa después de que, en una cena de presentación que incluye a las hijas del primer matrimonio de su enamorada, Mills asesina a su madre gracias al inocente truco de los sables y la caja china. Su debut matrimonial será auspicioso y Lisa descubre que su nuevo marido se convirtió en un amante apasionadísimo. Pero la madre muerta también recurre a la magia y su fantasma aparece suspendido en el cielo de Nueva York, mientras, con un altoparlante, comunica a amigos, enemigos y vecinos, las intimidades de su mal hijo.

Desesperado, el abogado prestigioso abandona el diván de su psicoanalista y corre presuroso a los brazos de una pitonisa (Julie Kavner) y hasta el mismísimo alcalde de Nueva York, Edward Koch, interrumpe en la película para pedir moderación a los ciudadanos que encontraron en la comidilla de la vida de Mills un deporte casi perfecto.

La esposa va lentamente desapareciendo de la escena, sin llantos ni escándalo, y el abogado termina rendido a los pies de la bruja, tal cual como quería su mamá que, en la escena final, desciende del cielo.



En "Sueños de un seductor" una de sus obras de teatro que se trasladó al cine. Allí realizó el guión y actuó (1972).

Hombres, planes, y el engranaje general del espectáculo —de la utopía a la precisión de algunos logros— pasan por esta pequeña antología tomada de un reportaje a Woody Allen, quien alguna vez admitió que su referente más claro era Groucho Marx, por su originalidad, pero sobre todo por su personalidad de "payaso cínico, irreverente, destripador, surrealista, de figura histórica para los Estados Unidos".

EL A
DE U

En 1977, cuando Woody Allen había terminado *Annie Hall*, el crítico cinematográfico Bernard Drew lo entrevistó por segunda vez. Después contó esa conversación en una extensa nota de la revista *American Film* (mayo 1977), donde Woody reconocía los muchos elementos de autobiografía que aparecen en ese relato. Es la historia de Alvy Singer, un hombre de cuarenta años que recuerda su infancia en Brooklyn, su vida con padre y madre, su sentido de inferioridad frente a los grandotes en el parque de diversiones de Coney Island, los maestros y profesores que lo dominaban, sus dos casamientos, su romance con Annie Hall (que era Diane Keaton interpretándose a sí misma), su carrera de escritor comenzada a los 16 años, cuando enviaba chistes al programa del popular Walter Winchell en la radio. Antes de *Annie Hall*, escrita y rodada efectivamente por un hombre que había pasado la barrera de los cuarenta años (nació en 1935), Woody Allen atravesó 21 años de psicoanálisis, una vasta carrera en TV que se inició en 1950 y diez películas en las que figuró como intérprete, como escritor o como director. Con *Annie Hall* comenzó su prestigio mundial, en parte porque la comedia fue muy aprobada por todo público y en parte porque obtuvo cuatro principales premios de la Academia (película, dirección, actriz, libreto).

Aquí se recogen algunas frases de Woody Allen en ese extenso reportaje.

AUTOBIOGRAFIA. "Para mí, todas mis películas han sido muy personales, pero *Annie Hall* es la menos disimulada de las biografías. No es tanto una necesidad de decirlo todo como un deseo de moverme en otras direcciones. No quiero seguir haciendo la misma película una y otra vez, como algunas personas que no mencionaré."

REPETICIONES. "Eso no está mal si uno es los Hermanos Marx. Eran grandes y podían hacer lo mismo, sin detenerse. Pero después de *The Cocoanuts, Animal Crackers, Horse Feathers* y *Duck Soup*, hasta ellos llegaron a detenerse. El productor Irving Thalberg tuvo que introducir una historia romántica en *Una noche en la Opera* para que el público los siguiera. En cambio, Chaplin procuró hacer cosas distintas, lo cual es una idea buena y saludable. Aunque su vagabundo seguía siendo el mismo (y lo dejó al final), los conceptos variaban y así sus películas se hicieron diferentes."

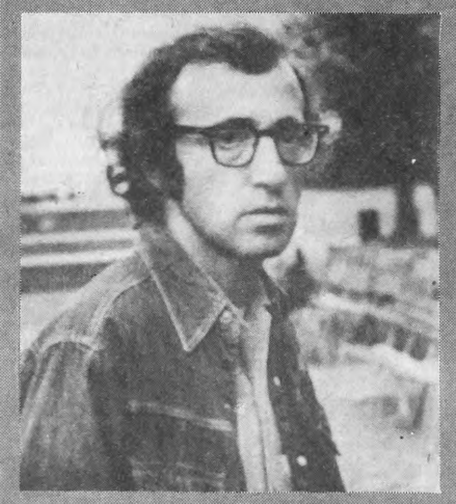
PROYECTOS. "Ahora quiero hacer una película dramática. Tengo el libreto medio escrito y yo seré el director, pero no actuaré. Si a Diane Keaton le gusta, ya le está adjudi-

LA MAQUINA DEL OSCAR

En un reportaje concedido a Ian Johnstone, encarando sus problemas como autor y no como intérprete, Woody Allen señaló:

"Escribir es mucho más divertido que todo el resto, porque nada de lo que pueda salir mal llega a causarte daño, puesto que estás confortablemente encerrado en tu propia casa. Si tienes problemas, nadie tiene por qué conocerlos. En cambio, si los problemas surgen cuando estás filmando o realizando el montaje, o en cualquier otra fase del trabajo, obligándote a estar en contacto con personas diversas, el asunto ya no es tan simple. Nunca en mi vida he hecho una película que realmente me gustara. Cuando concibes una idea para hacer una película, sientes que es algo estupendo. Estás solo en casa y todo es perfecto. Ves el producto acabado en tu mente y todo encaja. Entonces te pones a escribir a máquina y ya la cosa te gusta menos, porque has de solucionar problemas concretos. Cuando llega el momento de filmar, la situación es un poquito peor. Cuando has realizado el montaje y la película sale al mercado, contiene un cincuenta o un sesenta por ciento de lo que fue la concepción original. De todos modos te encuentras con que siempre te dejas cosas por el camino."

En otro reportaje de Marc Diden (en 1979), Woody Allen agrega: "Sé que esto suena muy feo, pero la verdad es que ganar un Oscar por *Annie Hall* no significó nada para mí. No puedo concebir un respeto ante esa clase de ceremonias, acaso porque pienso que el jurado no sabe con exactitud lo que está haciendo. Si se pasa revista a la gente que ha ganado premios en el pasado —o que se ha quedado sin ganarlos— puedes ver la falta de sentido que todo el ritual contiene. Los fallos no tienen nada que ver con los méritos artísticos de las películas consideradas. Se trata más bien de un test de popularidad. Cuando te llega el turno, pues te dan el premio".



Woody Allen posando para un retrato.



En "El dormilón" (1973), dirigido por sí mismo, en el papel de Miles Mo

EDIPO EN NUEVA YORK

Woody Allen es Sheldon Millstein, alias Mills, y se presenta en sociedad desde uno de sus lugares predilectos: el diván psicoanalítico. Abogado judío de un prestigioso bufete neoyorquino, está a punto de casarse con Lisa (Mia Farrow), y su deseo más íntimo es que su madre, tan judía como él, y protagonizada por Mae Questel, desaparezca. Literalmente.

Así comienza *El complot de Edipo*, el sketch que Woody hizo para el tríptico *New York Stories*, recientemente presentado en Cannes. Los otros dos episodios corren por cuenta de Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, ambos también neoyorquinos fanáticos, quienes respectivamente hicieron *Life Lessons* y *Life Without Zoe*. Pero *El complot de Edipo* se roba el entusiasmo de la gente por su historia desopilante en la que se mezclan el psicoanálisis con la magia y las artes ocultas, con el cielo de Manhattan como telón de fondo.

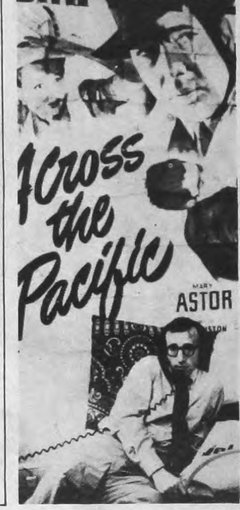
Mills se casará con Lisa después de que, en una cena de presentación que incluye a las hijas del primer matrimonio de su enamorada, Mills asesina a su madre gracias al inocente truco de los sables y la caja china. Su debut matrimonial será auspicioso y Lisa descubre que su nuevo marido se convirtió en un amante apasionadísimo. Pero la madre muerta también recurre a la magia y su fantasma aparece suspendido en el cielo de Nueva York, mientras, con un altoparlante, comunica a amigos, enemigos y vecinos, las intimidades de su mal hijo.

Desesperado, el abogado prestigioso abandona el diván de su psicoanalista y corre presuroso a los brazos de una pitonisa (Julie Kavner) y hasta el mismísimo alcalde de Nueva York, Edward Koch, interrumpe en la película para pedir moderación a los ciudadanos que encontraron en la comidilla de la vida de Mills un deporte casi perfecto.

La esposa va lentamente desapareciendo de la escena, sin llantos ni escándalo, y el abogado termina rendido a los pies de la bruja, tal cual como quería su mamá que, en la escena final, desciende del cielo.



Woody Allen como Isaac Davis habla de su vida a un grabador, en ''Manhattan'' (1979).



En ''Sueños de un seductor'' una de sus obras de teatro que se trasladó al cine. Allí realizó el guión y actuó (1972).

EL ABC DE UN GENIO



Hombres, planes, y el engranaje general del espectáculo —de la utopía a la precisión de algunos logros— pasan por esta pequeña antología tomada de un reportaje a Woody Allen, quien alguna vez admitió que su referente más claro era Groucho Marx, por su originalidad, pero sobre todo por su personalidad de ''payaso cínico, irreverente, destripador, surrealista, de figura histórica para los Estados Unidos''.

En 1977, cuando Woody Allen había terminado *Annie Hall*, el crítico cinematográfico Bernard Drew lo entrevistó por segunda vez. Después contó esa conversación en una extensa nota de la revista *American Film* (mayo 1977), donde Woody reconocía los muchos elementos de autobiografía que aparecen en ese relato. Es la historia de Alvy Singer, un hombre de cuarenta años que recuerda su infancia en Brooklyn, su vida con padre y madre, su sentido de inferioridad frente a los grandotes en el parque de diversiones de Coney Island, los maestros y profesores que lo dominaban, sus dos casamientos, su romance con Annie Hall (que era Diane Keaton interpretándose a sí misma), su carrera de escritor comenzada a los16 años, cuando enviaba chistes al programa del popular Walter Winchell en la radio. Antes de *Annie Hall*, escrita y rodada efectivamente por un hombre que había pasado la barrera de los cuarenta años (nació en 1935), Woody Allen atravesó 21 años de psicoanálisis, una vasta carrera en TV que se inició en 1950 y diez películas en las que figuró como intérprete, como escritor o como director. Con *Annie Hall* comenzó su prestigio mundial, en parte porque la comedia fue muy aprobada por todo público y en parte porque obtuvo cuatro principales premios de la Academia (película, dirección, actriz, libreto).

Aquí se recogen algunas frases de Woody Allen en ese extenso reportaje.

AUTOBIOGRAFIA. ''Para mí, todas mis películas han sido muy personales, pero *Annie Hall* es la menos disimulada de las biografías. No es tanto una necesidad de decirlo todo como un deseo de moverme en otras direcciones. No quiero seguir haciendo la misma película una y otra vez, como algunas personas que no mencionaré.''

REPETICIONES. ''Eso no está mal si uno es los Hermanos Marx. Eran grandes y podían hacer lo mismo, sin detenerse. Pero después de *The Cocoanuts, Animal Crackers, Horse Feathers* y *Duck Soup*, hasta ellos llegaron a detenerse. El productor Irving Thalberg tuvo que introducir una historia romántica en *Una noche en la Opera* para que el público los siguiera. En cambio, Chaplin procuró hacer cosas distintas, lo cual es una idea buena y saludable. Aunque su vagabundo seguía siendo el mismo (y lo dejó al final), los conceptos variaban y así sus películas se hicieron diferentes.''

PROYECTOS. ''Ahora quiero hacer una película dramática. Tengo el libreto medio escrito y yo seré el director, pero no actuaré. Si a Diane Keaton le gusta, ya le está adjudicado'' (Allen se refiere seguramente a *Interiores*, 1978). ''Ahora bien, es posible que cuando termine de escribirlo, termine también por odiarlo. Lo archivaré y eso será todo. Pero creo que para mí es importante hacer ahora algo así, algo serio. Eso mejorará incluso mis comedias. Todo lo que uno hace es interdependiente.''

TECNICA. ''Ahora tengo más confianza en mi habilidad para rodar, en mi conocimiento de la parte técnica. Si miro *Take the Money and Run* y lo comparo con *Annie Hall*, hasta yo me doy cuenta de que técnicamente está mucho mejor. Así que tengo que correr ese riesgo ahora. ¿Y qué es lo peor que puede ocurrir? Que seré un fracaso, un desastre, una catástrofe, que seré públicamente humillado e insultado. Tendré que armarme de valor y seguir adelante de alguna manera.''

SUERTE. ''En el negocio del espectáculo, la suerte cuenta mucho más que lo que la gente admite. A todos les gusta pensar que tienen las cosas bajo control, pero hay factores imprevisibles que no se pueden anticipar. Desde luego que el talento es importante. También lo es la disciplina, la capacidad de sentirse mal y sin embargo levantarse por la mañana, sentarse a escribir en la máquina, o ir al estudio, al teatro, al club, llevarse bien con la otra gente. Y eso es suerte, también. Vea, tengo un montón de problemas personales y siempre los tuve. Pero fui afortunado en poseer un buen sentido del humor que pude utilizar en mi trabajo. Por malas que fueran las cosas, y a veces eran horribles, yo podía levantarme de mañana, no tomar una copa ni drogarme ni pegarme un tiro. De algún modo siempre pude trabajar.''

PUBLICO. ''Siempre procuro suponer que mi público será tan brillante y educado como yo mismo.''

HOLLYWOOD. ''Allí la gente es bastante decente, pero su estilo general de vida se orienta hacia la vida agradable: automóviles, el sol, la droga, la natación, el tenis, el alcohol. Son decentes, así que cuando aparece una buena causa, se vinculan a ella. En Nueva York puedo caminar. Eso es para mí muy importante. En Los Angeles hay que tener automóvil y no puedo vivir en un sitio donde el único medio de comunicación es un automóvil.''

TEATRO. ''La gente ya no parece escribir para el teatro. Ya eso no tiene gran impacto ni hay gran excitación en hacerlo. Los talen-



TRABAJO

En *¿Qué pasa, Pussycat?* (1965) Peter O'Toole encuentra a su viejo amigo Woody Allen en una calle de París. Hace mucho que no se ven y ahora se cuentan sus vidas.

P: ¿Y en qué trabajas actualmente, Woody?

W: Oh, en el Folies Berger, aquí cerca, por las noches.

P: ¿Y qué haces allí?

W: Ayudo a vestir y desvestir a las coristas, antes y después de cada función.

P: Interesante. ¿Buen sueldo?

W: Cinco dólares por noche.

P: No es mucho.

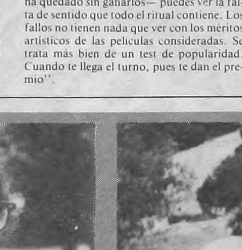
W: Bueno, es todo lo que puedo pagar.

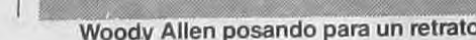
LA MAQUINA DEL OSCAR

En un reportaje concedido a Ian Johnstone, encarando sus problemas como autor y no como intérprete, Woody Allen señaló:

''Escribir es mucho más divertido que todo el resto, porque nada de lo que pueda salir mal llega a causarte daño, puesto que estás confortablemente encerrado en tu propia casa. Si tienes problemas, nadie tiene por qué conocerlos. En cambio, si los problemas surgen cuando estás filmando o realizando el montaje, o en cualquier otra fase del trabajo, obligándote a estar en contacto con personas diversas, el asunto ya no es tan simple. Nunca en mi vida he hecho una película que realmente me gustara. Cuando concibes una idea para hacer una película, sientes que es algo estupendo. Estás solo en casa y todo es perfecto. Ves el producto acabado en tu mente y todo encaja. Entonces te pones a escribir a máquina y ya la cosa te gusta menos, porque has de solucionar problemas concretos. Cuando llega el momento de filmar, la situación es un poquito peor. Cuando has realizado el montaje y la película sale al mercado, contiene un cincuenta o un sesenta por ciento de lo que fue la concepción original. De todos modos te encuentras con que siempre te dejas cosas por el camino.''

En otro reportaje de Marc Diden (en 1979), Woody Allen agrega: ''Sé que esto suena muy feo, pero la verdad es que ganar un Oscar por *Annie Hall* no significó nada para mí. No puedo concebir un respeto ante esa clase de ceremonias, acaso porque pienso que el jurado no sabe con exactitud lo que está haciendo. Si se pasa revista a la gente que ha ganado premios en el pasado —o que se ha quedado sin ganarlos— puedes ver la falta de sentido que todo el ritual contiene. Los fallos no tienen nada que ver con los méritos artísticos de las películas consideradas. Se trata más bien de un test de popularidad. Cuando te llega el turno, pues te dan el premio''.





Woody Allen posando para un retrato.







En ''El dormilón'' (1973), dirigido por sí mismo, en el papel de Miles Monroe. Otra vez actuó junto a Diane Keaton.

BERGMAN Y LOS OTROS

En un reportaje, Marc Didden pregunta a Allen si su drama *Interiores* (1978) era una imitación consciente del cine de Ingmar Bergman. Su respuesta:

''*Interiores* es una narración que me fue llegando en diferentes etapas. Algunos personajes estaban en mi mente desde años antes, así como también ciertas situaciones. Sin embargo, nada de eso se materializaba. En realidad yo siempre había deseado hacer películas serias sin dejar de hacer las cómicas. Cuando creí llegada la oportunidad y el momento precisos, *Interiores* vino a constituirse en el primero que estaba llamado a ser hecho. Quisiera pensar que ha sido bastante exitoso, porque entonces podría dedicarme a seguir con esa clase de cine, es decir, que no me sentiría atado a hacer solamente películas graciosas. Creo, simplemente, que llevo en la cabeza el suficiente número de ideas como para hacer de vez en cuando alguna que otra película seria. No he tratado de probar nada con *Interiores*. Cuando me refiero a un cine serio, sólo quiero aludir a la clase de película que no pretende en primer lugar provocar la risa.

Si en cierto modo conseguí hacer allí una película aceptable, eso se debe a que tengo cierta experiencia en materia de construcción teatral. Soy muy conservador en mis puntos de vista sobre cómo contar una historia. Las películas sin argumento o sin sólida construcción son a menudo muy tediosas. Algunos maestros, como Fellini o Bergman, pueden desde luego romper esa regla. Hacen películas que no tienen una construcción visible. Pero yo no tengo tanta confianza en mi talento. Creo que podría acumular suficientes chistes para que un espectador se divirtiera, pero en verdad carezco de esa habilidad para hacer una obra seria.

En adelante no trataré de hacer cine a lo Bergman. Para eso está Bergman. No creo haber dicho en ninguna entrevista lo mucho que lo admiro, pero si puede compararse *Interiores* con algo, creo que abrá de ser un mal O'Neill, un mal Chéjov o un mal Strindberg, pero no un mal Bergman. Los conflictos entre personas, tanto en el cine como en la vida, eran antes más físicos que ahora. Chaplin y Buster Keaton se pegaban continuamente, se iban al suelo, perdían los pantalones. Ahora los personajes hablan en cambio sobre lo que ocurre dentro de sus cabezas.

Los conflictos suceden dentro de la gente, lo cual hace difícil que un hombre de cine los muestre. Bergman desarrolló un vocabulario propio y muy visual para poder hacer eso. Cuando fotografía un rostro durante dos minutos, por alguna razón esto no resulta aburrido. Todo el mundo queda fascinado. Yo ni sueño con lograr tanto. Esa es una de las razones por las que no me gusta verme comparado con Bergman, aunque en verdad no me fastidie. El crítico incapaz de ver las diferencias entre una película de Bergman y una mía, carece de la sensibilidad necesaria para hablar de cine.''

BC
N GENIO

cado" (Allen se refiere seguramente a *Interiores*, 1978). "Ahora bien, es posible que cuando termine de escribirlo, termine también por odiarlo. Lo archivaré y eso será todo. Pero creo que para mí es importante hacer ahora algo así, algo serio. Eso mejorará incluso mis comedias. Todo lo que uno hace es interdependiente."

TECNICA. "Ahora tengo más confianza en mi habilidad para rodar, en mi conocimiento de la parte técnica. Si miro *Take the Money and Run* y lo comparo con *Annie Hall*, hasta yo me doy cuenta de que técnicamente está mucho mejor. Así que tengo que correr ese riesgo ahora. ¿Y qué es lo peor que puede ocurrir? Que seré un fracaso, un desastre, una catástrofe, que seré públicamente humillado e insultado. Tendré que armarme de valor y seguir adelante de alguna manera."

SUERTE. "En el negocio del espectáculo, la suerte cuenta mucho más que lo que la gente admite. A todos les gusta pensar que tienen las cosas bajo control, pero hay factores imprevisibles que no se pueden anticipar. Desde luego que el talento es importante. También lo es la disciplina, la capacidad de sentirse mal y sin embargo levantarse por la mañana, sentarse a escribir en la máquina, o ir al estudio, al teatro, al club, llevarse bien con la otra gente. Y eso es suerte, también. Vea, tengo un montón de problemas personales y siempre los tuve. Pero fui afortunado en poseer un buen sentido del humor que pude utilizar en mi trabajo. Por malas que fueran las cosas, y a veces eran horribles, yo podía levantarme de mañana, no tomar una copa ni drogarme ni pegarme un tiro. De algún modo siempre pude trabajar."

PUBLICO. "Siempre procuro suponer que mi público será tan brillante y educado como yo mismo."

HOLLYWOOD. "Allí la gente es bastante decente, pero su estilo general de vida se orienta hacia la vida agradable: automóviles, el sol, la droga, la natación, el tenis, el alcohol. Son decentes, así que cuando aparece una buena causa, se vinculan a ella. En Nueva York puedo caminar. Eso es para mí muy importante. En Los Angeles hay que tener automóvil y no puedo vivir en un sitio donde el único medio de comunicación es un automóvil."

TEATRO. "La gente ya no parece escribir para el teatro. Ya eso no tiene gran impacto ni hay gran excitación en hacerlo. Los talen-

TRABAJO

En *¿Qué pasa, Pussycat?* (1965) Peter O'Toole encuentra a su viejo amigo Woody Allen en una calle de París. Hace mucho que no se ven y ahora se cuentan sus vidas.

P: ¿Y en qué trabajas actualmente, Woody?

W: Oh, en el Folies Berger, aquí cerca, por las noches.

P: ¿Y qué haces allí?

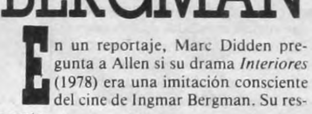
W: Ayudo a vestir y desvestir a las coristas, antes y después de cada función.

P: Interesante. ¿Buen sueldo?

W: Cinco dólares por noche.

P: No es mucho.

W: Bueno, es todo lo que puedo pagar.



roe. Otra vez actuó junto a Diane Keaton.

BERGMAN Y LOS OTROS

En un reportaje, Marc Didden pregunta a Allen si su drama *Interiores* (1978) era una imitación consciente del cine de Ingmar Bergman. Su respuesta:

"*Interiores* es una narración que me fue llegando en diferentes etapas. Algunos personajes estaban en mi mente desde años antes, así como también ciertas situaciones. Sin embargo, nada de eso se materializaba. En realidad yo siempre había deseado hacer películas serias sin dejar de hacer las cómicas. Cuando creí llegada la oportunidad y el momento precisos, *Interiores* vino a constituirse en el primero que estaba llamado a ser hecho. Quisiera pensar que ha sido bastante exitoso, porque entonces podría dedicarme a seguir con esa clase de cine, es decir, que no me sentiría atado a hacer solamente películas graciosas. Creo, simplemente, que llevo en la cabeza el suficiente número de ideas como para hacer de vez en cuando alguna que otra película seria. No he tratado de probar nada con *Interiores*. Cuando me refiero a un cine serio, sólo quiero aludir a la clase de película que no pretende en primer lugar provocar la risa.

Si en cierto modo conseguí hacer allí una película aceptable, eso se debe a que tengo cierta experiencia en materia de construcción teatral. Soy muy conservador en mis puntos de vista sobre cómo contar una historia. Las películas sin argumento o sin sólida construcción son a menudo muy tediosas. Algunos maestros, como Fellini o Bergman, pueden desde luego romper esa regla. Hacen películas que no tienen una construcción visible. Pero yo no tengo tanta confianza en mi talento. Creo que podría acumular suficientes chistes para que un espectador se divirtiera, pero en verdad carezco de esa habilidad para hacer una obra seria.

En adelante no trataré de hacer cine a lo Bergman. Para eso está Bergman. No creo haber dicho en ninguna entrevista lo mucho que lo admiro, pero si puede compararse *Interiores* con algo, creo que abrá de ser un mal O'Neill, un mal Chéjov o un mal Strindberg, pero no un mal Bergman. Los conflictos entre personas, tanto en el cine como en la vida, eran antes más físicos que ahora. Chaplin y Buster Keaton se pegaban continuamente, se iban al suelo, perdían los pantalones. Ahora los personajes hablan en cambio sobre lo que ocurre dentro de sus cabezas.

Los conflictos suceden dentro de la gente, lo cual hace difícil que un hombre de cine los muestre. Bergman desarrolló un vocabulario propio y muy visual para poder hacer eso. Cuando fotografía un rostro durante dos minutos, por alguna razón esto no resulta aburrido. Todo el mundo queda fascinado. Yo ni sueño con lograr tanto. Esa es una de las razones por las que no me gusta verme comparado con Bergman, aunque en verdad no me fastidie. El crítico incapaz de ver las diferencias entre una película de Bergman y una mía, carece de la sensibilidad necesaria para hablar de cine."



tos prominentes se han pasado al cine en los últimos veinte años: Fellini, Bergman, Antonioni. ¿Recuerda usted lo excitante que era antes el teatro? Había colas de público para ver la nueva obra de Tennessee Williams o de Arthur Miller o de Lilian Hellman, y desde luego por ver también a las estrellas como los Lunt, Helen Hayes o Katharine Cornell. Ahora hacen cola para ver a Al Pacino, Robert De Niro, Jack Nicholson. Como dijera Pauline Kael, 'el cine es nuestro teatro nacional'. En Broadway no hay nada que iguale a *El séptimo sello* o *La Strada* o *Blow-Up* o *La aventura*. ¿Qué pieza teatral se ha visto en los últimos años que se compare a *2001*? Ya no hay un impacto en el teatro. Está todo en el cine. Vea, yo comencé queriendo ser dramaturgo. Es lo que más quería en el mundo. Pero pensé que me llevaría años hacer algo que llegara a la escena, así que escribí material para el club nocturno y después, cuando vi a Mort Sahl, pensé que sería divertido ir personalmente a un escenario. Después actué en mi propia pieza, *Play It Again, Sam*. Estuve en eso durante seis meses y cuando se acabó, pues se acabó. No era una gran pieza, no era *El jardín de los cerezos* de Chéjov."

TELEVISION. "Desde luego, si mañana se me ocurre un *Esperando a Godot*, lo escribiré para el teatro. Pero las cosas realistas se hacen mejor en el cine. En este momento, el cine atrapa más a la gente, pero eso pronto quedará anticuado, cuando la televisión domine. En diez o en veinte años, usted estará sentado en su living frente a una pantalla que tenga 20 o 25 metros de altura, con una imagen electrónica muy precisa. Tomará el teléfono y pedirá 'Quiero ver *La gran ilusión* esta noche' y ahí se terminarán las salas de cine. Ahora la única ventaja de las salas es que allí se puede ver un gran trabajo técnico, a diferencia de un mal programa de televisión. Pero cuando la gran tecnología llegue al hogar, ¿por qué salir de allí?"

MEL BROOKS. "Estas comparaciones son inevitables, supongo, porque ambos estamos haciendo películas cómicas. Pero estoy muy al tanto de nuestras diferencias. No hay duda de que sus películas hacen más dinero que las mías, mucho más dinero. ¿Por qué? Creo que porque la gente siente que Mel bromea, que está haciendo chistes sobre el cine de monstruos o sobre el cine de cowboys, y todo eso es muy inocente. En cambio, cuando yo bromeo, lo hago sobre Dios o sobre la Madre o sobre el fracaso en las relaciones humanas, y eso preocupa al espectador. No digo eso sobre las grandes ciudades. Allí me va muy bien. Mucho. Pero a la gente de todo el país no le gusta que le hagan bromas sobre Dios y la Madre. Les gusta ir al cine sin sentirse amenazados, así que las películas que no tienen amenazas funcionan bien. Y sin embargo, no rebajaré la pretensión de mis películas para conseguir una mejor recaudación."

EL ULTIMO MAS QUE EL PRIMERO

Adolfo Aristarain (46, casado, un hijo) es responsable de algunos de los films más perfectos del reciente cine argentino: *Tiempo de revancha, Los últimos días de la víctima*. No son pocos los hombres del medio que piensan que es, también, uno de los directores de este país con mayor dominio de la técnica cinematográfica. Como espectador y como especialista no esconde sus puntos de vista y los expone con franqueza. **Página/12** sabe desde hace tiempo que entre sus admiraciones no está precisamente Woody Allen y, por eso, buscó su opinión. Aristarain no se negó; sólo quiso aclarar que "lo que yo digo no significa —como a veces ha pensado cierta gente— que me crea mejor. No se trata de ser mejor, peor o igual. Inclusive, puede que yo esté en una línea equivocada y haya que hacer lo que él hace".

—*¿Ningún Woody Allen le interesa?*

—No lo he visto todo. Pero ese estilo de humor no me hace reír. Por más que me esfuerzo y pongo voluntad, sus comedias nunca me divirtieron y cuando se pone serio y filosófico me pudre. Siempre estoy esperando que me enganche en algo, pero no consigo entrar. *Interiores* me resultó insoportable. Es una película cerrada, agobiante, en la que todos andan con cara de culo. Cuando más me gusta es cuando no intenta ser original, cuando no intenta "hacer cine". *Hanna y sus hermanas*, por ejemplo, me interesó un poco más.

—*¿Qué es "hacer cine"?*

—"Hacer cine", para mí, cuando pone la cámara a dar vueltas alrededor de tres minas hablando. Entonces uno piensa: "Para qué me quiero enterar qué están diciendo" "Hacer cine" cuando mete la cámara en una habitación oscura y no te podés enterar quién está allí. En esos momentos notás la cámara, "ves" la cámara, te das cuenta cómo se está haciendo, sos consciente del medio que se está usando y creo que eso es lo que el cine no debe ser. En Woody Allen la búsqueda consiste en seguir a dos tipos que conversan haciendo un travelling, hacer un travelling de cinco cuadras.

—*De todas formas muestra un segmento de sociedad, la clase media intelectual, al judío americano, al italoamericano.*

—Bueno, pero cuando yo voy al cine busco el placer. Me interesa la clase media neoyorquina, el comportamiento, la problemática, pero ésa es otra cuestión. Insisto, su forma narrativa, sus historias no me llegan aunque, con todo, el último Woody Allen me gusta algo más que el primero.

Woody Allen, "Bananas" (1971), luego en "El dormilón" (1973). Abajo, mientras dirigía "Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo" (1972). En tapa, abajo, dirigiendo a Diane Keaton. "La chica de los sueños de la alta sociedad".